

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

64 | 2011

Varia

Historiens et programmeurs. Cinéastes en campagne, Ronald Hubscher

Paris, Cerf-Corlet, 2011

Valérie Vignaux



Édition électronique

URL : <http://1895.revues.org/4419>

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur
l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2011

Pagination : 224-225

ISBN : 978-2-2913758-66-7

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Valérie Vignaux, « Historiens et programmeurs. *Cinéastes en campagne*, Ronald Hubscher », 1895.
Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 64 | 2011, mis en ligne le , consulté le 08 octobre 2016.
URL : <http://1895.revues.org/4419>

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

© AFRHC

thésien) : révéler le sens du présent. Mais peut-être est-ce simplement parce que l'histoire politique contemporaine de la Belgique paraît répondre d'elle-même à cette question...

Laurent Le Forestier

Historiens et programmeurs

Cinéastes en campagne, Ronald Hubscher, Paris, Cerf-Corlet, 2011, 350 p.

RONALD HUBSCHER DANS SON INTRODUCTION présente son projet en le reliant à l'encyclopédie parue en 2005 et consacrée à La Ville au cinéma, son livre en constituerait donc le pendant rural, mais là où « quatre-vingt dix spécialistes reconnus » avaient été nécessaires pour le premier ouvrage, Ronald Hubscher se lance seul dans cette entreprise, peut-être parce que selon lui, les films où il est question des campagnes « représentent moins de 1 % de la production nationale des œuvres de fiction » depuis le début du cinéma. L'auteur dans un premier temps définit son sujet et il précise qu'il ne se limitera pas seulement aux films ayant rencontré du succès. Il déclare préférer substituer à paysan le terme de campagne (ce qui lui permet dans un de ses chapitres d'évoquer la question du paysage) car : « la campagne si elle est d'abord un espace de travail, est également un décor, un lieu investi épisodiquement par les citadins, ensuite durablement ».

Définition qui contribue à l'élaboration d'un corpus constitué de deux cent trente films « visionnés pour l'essentiel au Centre national de la cinématographie, à la Cinémathèque et au Ministère de l'agriculture. Ils n'ont malheureusement pas toujours répondu à notre choix initial, faute de copies, en particulier pour les films muets ou en raison de leur mauvais état. Cette étude a été complétée par l'analyse de scénarios, des découpages existants, des résumés comparés parus dans des annuaires ou des dictionnaires du cinéma, mais également des cri-

tiques formulées dans les revues spécialisées (*Cahiers du Cinéma*, *les Cahiers de la Cinémathèque*, et la revue *Positif*). Nous ne nous interdisons pas d'utiliser des moyens et des courts métrages, ni des œuvres adoptant une démarche de type documentaire, comme le fait parfois le « cinéma vérité », d'autant que la distinction entre films de fiction et documentaires est souvent artificielle dans la mesure où ces derniers reposent sur une mise en scène, une trame romanesque, aussi réduites soient-elles ». Déclaration qui situe le projet, en signale l'ampleur mais en suggère aussi les limites, car il n'y a pas de hiérarchisation entre les œuvres et les revues sollicitées sont les plus évidentes, sans que les organes ne soient au préalable distingués : les *Cahiers du Cinéma* et *Positif* sont des mensuels, véhiculant un discours cinéphilique parisien, tandis que *les Cahiers de la Cinémathèque* est une revue scientifique, réalisée en province par des historiens afin de rendre compte de leurs recherches. Des revues comme *Image et Son* ou *Cinéma 55*, etc. auraient, il me semble, permis d'apporter un point de vue moins parisien – donc citadin – plus provincial, en lien avec les ciné-clubs, dans des actions comparables à celles portées par la cinémathèque du Ministère de l'Agriculture.

L'auteur déclare encore : « Analyser sur la longue durée le cinéma de la campagne, c'est montrer dans leur dynamique les pratiques et les relations qu'entretiennent avec elle les acteurs sociaux. Filmer la campagne dans tous ses états répond moins au souci de rendre compte de la vie réelle au nom du cinéma-vérité théorisé par Dziga Vertov et formalisé dans *l'Homme à la caméra*, que d'interpréter un imaginaire citadin peuplé de clichés et nourri d'utopie, que de transmettre de manière ouverte voire subliminale un message idéologique, ou de servir d'outil de combat. En faire la démonstration est la justification de cet ouvrage », et il ajoute en note : « Nous nous attacherons essentiellement à une analyse de contenu, en laissant aux spécialistes de l'esthétique du cinéma le soin d'analyser en détail la plastique de

ces films ». Le projet est ambitieux, trop sans doute, ce qui crée un certain nombre d'écueils. La construction du corpus, telle qu'évoquée précédemment, le choix très orienté et non interrogé des revues sollicitées, et le mode d'analyse des films. En effet, distinguer l'image du contenu conduit à envisager les films à partir de leurs scénarios, ou de leur seule dimension verbale, alors que plus d'un film par l'entremise d'un axe ou d'un mouvement de caméra crée de l'ambivalence, effet de distance destiné à questionner ce qui est énoncé par le personnage. De plus sans réelle étude de la réception des films, comment évaluer leur réalité idéologique, où et comment les films ont été diffusés ? Sachant par exemple que les films de la cinémathèque du ministère de l'Agriculture ont principalement été montrés en région dans des séances accompagnées de débat, alors que les longs métrages de fiction commerciaux étaient plutôt diffusés en zone urbaine.

L'ouvrage est divisé en trois parties : « Une campagne au prisme de la ville » ; « Du retour à la terre au retour à la nature » ; « L'Écran empathique ». Le style est clair et enlevé, la gestion du large corpus en fait tout son intérêt mais malheureusement c'est aussi ce qui en limite la portée, les assertions semblent non fondées et les analyses paraissent parfois trop générales, dès lors l'ouvrage intéressera moins les historiens que les curieux du cinéma à la campagne, il demeure cependant l'outil indispensable pour les programmeurs soucieux d'une telle thématique.

Valérie Vignaux

Dimitri Vezyroglou,
le Cinéma en France à la veille du parlant,
Paris, CNRS Editions, 2011, 382 p.

ISSU D'UNE THÈSE préparée sous la direction de Pascal Ory – qui préface l'ouvrage –, le livre de Dimitri Vezyroglou s'inscrit dans les perspectives de l'histoire

culturelle et constitue une contribution importante à l'histoire du cinéma français – ou du cinéma en France, la nuance est d'importance – des années vingt. Comme le souligne l'auteur dans son introduction, « l'histoire du cinéma muet en France reste souvent abordée sous l'angle monographique et mobilise peu d'entreprises à ambition synthétique, à l'exception, notable, des études sur le cinéma des premiers temps » (p. 13). De fait, c'est aux États-Unis que l'on trouve le seul ouvrage de synthèse sur les années vingt, *French Cinema. The First Wave, 1915-1929*, de Richard Abel. Quant à la prééminence des études sur le cinéma des premiers temps, il faut sans doute y voir la conséquence d'un objet plus facile à circonscrire alors qu'à l'inverse les années vingt voit le territoire de l'historien devenir de plus en plus complexe. A la fin du muet, le cinéma a atteint un équilibre socio-culturel qui sera remis en cause par l'arrivée du parlant. Vezyroglou nous présente donc une synthèse et un bilan sur une forme d'expression parvenue à son apogée. Il s'intéresse à un objet souvent négligé et constate que la plupart des travaux sur l'histoire du cinéma français commencent en 1930 : « La césure technique de l'arrivée du parlant semble avoir établi une barrière infranchissable, comme si les choses sérieuses ne commençaient vraiment, dans l'histoire du cinéma, qu'avec le son. Il demeure donc nécessaire d'appliquer une approche historique globale à la période muette » (p. 14).

L'auteur analyse avec précision le contexte de production, de réalisation et de réception des œuvres cinématographiques, insistant longuement sur une contextualisation nécessaire par le recours aux sources les plus diverses, la presse sans doute, mais aussi les documents administratifs, les archives de production, les papiers des cinéastes. Il analyse les films en tant que produits culturels conditionnés par l'environnement social, économique, politique, et montre par là la source irremplaçable qu'ils constituent pour la compréhension de l'époque pendant laquelle ils ont été tournés.